
BACHELORARBEIT

Herr
Daniel Heyd

**Die Entwicklung der
Darstellung von Gewalt im
Rahmen von Selbstjustiz
im Genre Western**

**– anhand ausgewählter
Beispiele**

2014

BACHELORARBEIT

Die Entwicklung der Darstellung von Gewalt im Rahmen von Selbstjustiz im Genre Western

– anhand ausgewählter Beispiele

Autor:
Herr Daniel Heyd

Studiengang:
Angewandte Medien

Seminargruppe:
AM11sT1-B

Erstprüfer:
Prof. Christof Amrhein

Zweitprüfer:
Prof. Otto Altendorfer

Einreichung:
Köln, 24.06.2014

BACHELOR THESIS

The development of the description of violence in the context of self-administered justice in Western – based on selected examples

author:
Mr. Daniel Heyd

course of studies:
Applied Media

seminar group:
AM11sT1-B

first examiner:
Prof. Christof Amrhein

second examiner:
Prof. Otto Altendorfer

submission:
Cologne, 24.06.2014

Bibliografische Angaben

Nachname, Vorname:

Heyd, Daniel

Thema der Bachelorarbeit:

Die Entwicklung der Darstellung von Gewalt im Rahmen von Selbstjustiz im Genre Western – anhand ausgewählter Beispiele

Topic of thesis:

The development of the description of violence in the context of self-administered justice in Western – based on selected examples

45 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2014

Abstract

Durch das Analysieren und das Vergleichen von fünf Filmbeispielen, welche zwischen 1960 und 2010 produziert wurden, wird in dieser Arbeit die Entwicklung der Darstellung von Gewalt im Rahmen von Selbstjustiz im Genre Western dargestellt.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	V
Abbildungsverzeichnis	VIII
Tabellenverzeichnis	IX
1 Einleitung	1
2 Selbstjustiz im Western	2
2.1 Definition Selbstjustiz	2
2.2 Definition Western	3
2.2.1 Die Epochen des Westerns	3
2.2.2 Die Rollen von Mann und Frau im Western	3
2.2.3 Der Western geprägt von Gewalt	4
3 Die Geschichte des Genre Western	6
3.1 Der stumme Western – Die Anfänge	7
3.1.1 „The Great Train Robbery“	7
3.1.2 Broncho Billy – Der erste Cowboystar	7
3.2 Historische und epische Western	8
3.2.1 „The Covered Wagon“	8
3.2.2 Einführung des Tonfilms und des Production Codes	8
3.3 Das Genre wird erwachsen	9
3.3.1 „The Gunfighter“	9
3.3.2 Der neue Held	10
3.4 Der Spätwestern – Das Genre wird blutiger	10
3.4.1 Das Ende des Production Codes	11
3.4.2 „The Wild Bunch“	11
3.5 Der Western verschwindet	11
3.5.1 „Heaven’s Gate“	12
3.5.2 Hollywood nimmt Abstand zum Western	12
3.6 Der Neo-Western – Die Neuerschaffung des klassischen Western	12
3.6.1 „The Missing“	13
3.6.2 Der zeitgenössische Western	13
4 Aufbau der Analyse	15
4.1 Auswahl der Filme	15
4.2 Anwendung der Analyse	16

5 Die Glorreichen Sieben	17
5.1 Zusammenfassung	17
5.2 Analyse	18
5.2.1 Die Motivation der Selbstjustiz	18
5.2.2 Die Ausführung der Gewalt und deren Darstellung	19
5.2.3 Das Resultat der angewandten Selbstjustiz	20
5.3 Fazit zum Film	21
6 Der letzte Scharfschütze	22
6.1 Zusammenfassung	22
6.2 Analyse	23
6.2.1 Die Motivation der Selbstjustiz	23
6.2.2 Die Ausführung der Gewalt und deren Darstellung	23
6.2.3 Das Resultat der angewandten Selbstjustiz	25
6.3 Fazit zum Film	26
7 Erbarmungslos	28
7.1 Zusammenfassung	28
7.2 Analyse	29
7.2.1 Die Motivation der Selbstjustiz	29
7.2.2 Die Ausführung der Gewalt und deren Darstellung	29
7.2.3 Das Resultat der angewandten Selbstjustiz	31
7.3 Fazit zum Film	31
8 Open Range	33
8.1 Zusammenfassung	33
8.2 Analyse	34
8.2.1 Die Motivation der Selbstjustiz	34
8.2.2 Die Ausführung der Gewalt und deren Darstellung	35
8.2.3 Das Resultat der angewandten Selbstjustiz	36
8.3 Fazit zum Film	36
9 True Grit	38
9.1 Zusammenfassung	38
9.2 Analyse	39
9.2.1 Die Motivation der Selbstjustiz	39
9.2.2 Die Ausführung der Gewalt und deren Darstellung	39
9.2.3 Das Resultat der angewandten Selbstjustiz	41

9.3	Fazit zum Film	41
10	Vergleich der Filmbeispiele	43
10.1	Motivationen zu den Ausübungen der Selbstjustiz	43
10.2	Darstellungen und Ausführungen der Gewalt im Rahmen der Selbstjustiz	43
10.3	Resultate aus den Umsetzungen der Selbstjustiz	44
11	Fazit.....	45
	Literaturverzeichnis.....	X
	Filmverzeichnis	XII
	Eigenständigkeitserklärung.....	XIII

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Standbilder – The Great Train Robbery - Bandit	4
Abbildung 2 Zeitleiste – Genre Western	6
Abbildung 3 Zeitleiste – Auswahl der Filme	15
Abbildung 4 Standbilder – Die glorreichen Sieben - Gewalt	20
Abbildung 5 Standbilder – Die glorreichen Sieben - Fazit	21
Abbildung 6 Standbilder – Der letzte Scharfschütze - Gewalt	25
Abbildung 7 Standbilder – Der letzte Scharfschütze - Fazit	26
Abbildung 8 Standbilder – Erbarmungslos - Gewalt	30
Abbildung 9 Standbilder – Erbarmungslos - Fazit	31
Abbildung 10 Standbilder – Open Range - Gewalt	35
Abbildung 11 Standbilder – Open Range - Fazit	36
Abbildung 12 Standbilder – True Grit - Gewalt	40
Abbildung 13 Standbilder – True Grit - Fazit	41

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1 Die glorreichen Sieben (1960)	17
Tabelle 2 Der letzte Scharfschütze (1976)	22
Tabelle 3 Erbarmungslos (1992).....	28
Tabelle 4 Open Range (2003)	33
Tabelle 5 True Grit (2010)	38

1 Einleitung

Gewalt in Filmen ist ein immer wiederkehrendes Thema in der Gesellschaft. Die Darstellung von Gewalt hat sich zu einem fundamentalen Erzählstil von Autoren, Regisseuren und Produzenten entwickelt. Natürlich ist diese Beobachtung auf viele verschiedene Genre zutreffend, doch die Darstellung von Gewalt, und deren gefühlte Willkür, ist in den Erzählungen des *Western* ein Element, welches dieses Genre definiert.

Die Ausübung von Gewalt im Rahmen von Selbstjustiz, in einer Art rechtsfreiem Raum, wirkt in vielen *Western* moralisch vertretbar. Das Ergreifen von Gewalt als Schutz vor Gewalt oder gar als Rachemittel wurde seit der Geburt des Genres auf den Leinwänden dargestellt. Um eben diese Entwicklung der Darstellung zu analysieren werden in dieser Arbeit fünf Filme aus den letzten fünfzig Jahren als Beispiele aufgeführt.

Beginnend mit *Die glorreichen Sieben* aus dem Jahr 1960, über *Der letzte Scharfschütze* von 1976, zu *Erbarmungslos* aus dem Jahr 1992 und *Open Range* von 2003, bis hin zu *True Grit*, als aktuellstes Beispiel, von 2010. In jedem dieser Filme wird der Hauptprotagonist von der Motivation angetrieben, Gewalt mit Gegengewalt zu kontern. Dieses Motiv versteht sich als Selbstjustiz und ist ein großer Bestandteil der Gewaltausübung und der Moralvorstellung in den Erzählungen des *Western*.

Der *Wilde Westen* umschreibt die Zeit zur Geburt der amerikanischen Nation. Dadurch gilt er als der Stolz des amerikanischen Kinos. Um die Vorgaben des Umfangs der Arbeit einzuhalten, werden nachfolgend nur Filme aufgenommen, die in den USA produziert wurden. Der Konflikt zwischen den Einwanderern und den Ureinwohnern Nordamerikas wird ebenfalls außen vor gelassen um den vorgegebenen Umfang einzuhalten.

Um die Filmbeispiele zu analysieren, werden in der folgenden Arbeit zunächst die Begriffe *Western* sowie *Selbstjustiz* definiert und die Geschichte des Filmgenre *Western* zusammengefasst. Anschließend werden die ausgewählten fünf Filmbeispiele vorgestellt und einzeln analysiert, um so eine eventuelle Entwicklung der Darstellung von Gewalt im Rahmen von Selbstjustiz festzustellen.

2 Selbstjustiz im Western

In keinem anderen populären Genre wird die Rolle des Manns so permanent auf den Prüfstand gestellt wie in den Geschichten des Western. Dies führte unmittelbar dazu, dass Gewalt ein besonderes Merkmal dieses Genre wird.¹ Die Autonomie des Helden hat dabei eine große Bedeutung, denn nur so kommt es zur fundamentalen Ausgangssituation vieler Geschichten im Western. Eine Person übernimmt die Verantwortung und sorgt für Recht und Ordnung im Dienste der Gemeinschaft und schafft so heroisch das Gefühl von Zivilisation.² Die Inbesitznahme des Landes sowie das eigenhändige Durchsetzen des persönlichen Rechts stellt der Western nicht als politischen Vorgang sondern oftmals als moralischen Prozess dar.³

Im Western ist die vom Helden ausgeführte Selbstjustiz meist umklammert durch einen klaren Anfang und einem Ende seiner Gewalttaten. Nachdem der Held seinen Gegner gefunden und getötet hat, sind seine Rachegelüste beendet und er kehrt zurück in sein altes Leben. Die Ausübung der Gewalt des Schurken hingegen scheint grenzenlos, sein Blutdurst wird erst durch seinen Tod gestoppt.⁴

2.1 Definition Selbstjustiz

Gewalt reguliert Machtverhältnisse und demonstriert Überlegenheit.⁵ Selbstjustiz umschreibt den persönlichen Gebrauch von Gewalt gegen Rechtsbrecher oder als Einsatz der Gegengewalt – auch Blutrache genannt.⁶

In zivilisierten modernen Gesellschaften wurde die Gefahr der Gewaltausübung durch die Errichtung eines staatlichen Gewaltmonopols domestiziert. Durch eben diese Existenz ist eine Gesellschaft zum Einhalten von rechtlichen Normen gezwungen um so eine soziale Ordnung zu schaffen.⁷

¹ Vgl. Slocum, 2013: S. 176

² Vgl. Koebner, 2003: S. 30

³ Vgl. Sesslen, 2011: S. 11

⁴ Vgl. Indick, 2008: S. 46

⁵ Vgl. Lehner/Schnabl, 2007: S. 13

⁶ Vgl. Schneider 2009: S. 81

⁷ Vgl. ebd.

2.2 Definition Western

Kaum ein Teil der amerikanischen Geschichte wird noch bis heute so glorifiziert wie die Zeit des *Wilden Westen*. Seine Geschichten sind Mythen voller Abenteuer, Freiheit und Romantik.⁸ So kommt der Historiker Richard Slotkin zu der Erkenntnis:

*„Der Western ist amerikanische Geschichte.“*⁹

Der *Wilde Westen*, als Filmgenre unter *Western* bekannt, umschreibt eine Zeit beginnend mit der Gründung der USA im Jahre 1776 bis hin zum Industriezeitalter. Die historisch prägendste Zeit für das Genre war die Phase von 1865 bis 1890, als das weite Land gen Westen kultiviert wurde und sich aus Siedlungen Städte formten.¹⁰

2.2.1 Die Epochen des Westerns

Das Genre Western bezieht sich auf drei Epochen in der realen Geschichte Amerikas. Chronologisch beginnend mit der Eroberung des Landes und dem damit zusammenhängenden brutalen Kampf gegen die dortigen Ureinwohner. Die darauffolgende Zeit ist geprägt von dem Aufbau und der Organisation der Städte und den Anfängen der Zivilisation. Die dritte Epoche umfasst die Jahre der Rivalität; Viehzüchter gegen Farmer, Pioniere gegen alles Neue und natürlich gegen jeden der neu hinzukam und vor allem die Rivalität zwischen dem Gesetz und den Outlaws.¹¹

2.2.2 Die Rollen von Mann und Frau im Western

In jeder dieser Epochen ist ein immer wiederkehrendes Genderprofil zu erkennen. Die Männlichkeit wird oftmals als abenteuerlustig dargestellt, meist betont durch die Suche nach Herausforderungen und den Gelegenheiten sich zu bewähren.¹²

*„Geh in Richtung Westen junger Mann und wachse mit deinem Land.“*¹³

⁸ Vgl. Eidner, 2011: S. 3

⁹ Slotkin, 1992: S. 278 (Originalzitat: „The Western is american history“)

¹⁰ Vgl. Koebner, 2003: S.16

¹¹ Vgl. Koebner, 2003: S.12

¹² Vgl. Koebner, 2003: S.16

¹³ Koebner 2003: S.16 (Originalzitat: „Go west, young man, and grow up with your country.“)

Dieses Profil findet sich angepasst in jeder der Epochen wieder; ob als Indianerkämpfer, als Trapper oder Jäger oder später als Revolvermann oder Ordnungshüter.¹⁴

Die Rolle der Frau erscheint zwar regelmäßig in Geschichten des Western, jedoch selten mit der Wichtigkeit oder der heroischen Präsenz ihres männlichen Konterparts.¹⁵ Oftmals gelten Frauen nur als Objekt der Begierde, egal ob als Prostituierte, Witwe oder als Fremde mit einem differenzierten kulturellen Hintergrund.¹⁶ Dennoch gilt es in den meisten Geschichten des *Western*, die Frauen zu beschützen, da sie in dieser primitiven Gesellschaftsordnung die Träger und somit die Vermittler von sozialen Tugenden und Werten darstellen.¹⁷

2.2.3 Der Western geprägt von Gewalt

Im Western ist Gewalt ein zentraler Standard. Abgezeichnet hat sich dies bereits 1903 im ersten Westernfilm *The Great Train Robbery* als der Bandit seine Waffe auf die Kamera und dadurch auch auf das Publikum im Kino richtete und abfeuerte. So entwickelte sich in diesem Genre über die Zeit eine spezifische amerikanische Ästhetik sowie Mythologie der Gewalt.¹⁸



Abbildung 1 Standbilder – *The Great Train Robbery* - Bandit¹⁹

Die historische Grundlage des Western liefert, wie bereits beschrieben, die Situation der USA von Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts, von der Inbesitznahme eines Landes bis hin zur Entstehung einer Zivilisation. Geprägt ist das Genre durch den Mythos der Regeneration durch Gewalt, die Wiedergeburt oder Erneuerung des Landes durch die Gewalt aus den Kämpfen zwischen Gut und Böse. Ein selten hinterfragtes Bild ist

¹⁴ Vgl. Koebner, 2003: S.16

¹⁵ Vgl. McMahon, 2010: S. 309

¹⁶ Vgl. Koebner, 2003: S. 28

¹⁷ Vgl. Pyc, 2005: S.4

¹⁸ Vgl. Koebner, 2003: S.28

¹⁹ *The Great Train Robbery*. USA 1903. Timecode: von links nach rechts, 00:11:29, 00:11:30, 00:11:30, 00:11:31

der kontinuierliche Umgang mit der Schusswaffe, die meistens offen sichtbar am Körper des Protagonisten getragen wird.²⁰

²⁰ Vgl. Koebner 2003: S.15

3 Die Geschichte des Genre Western

Das Wort Genre bezieht sich bei dem Medium Film auf die Kategorisierung des Werkes durch die Zusammensetzung von Ort, Zeit und dem Inhalt der Erzählung.²¹

Das Genre *Western* ist eine Zusammensetzung von Mythen und künstlerischen Ausdrucksformen.²² Es sind Mythen der amerikanischen Geschichte des 19. Jahrhunderts, die bereits in Romanen und Liedern aus eben dieser Zeit, zu finden sind, gepaart mit der filmischen und fotografischen Erzählweise der jeweiligen Filmemacher. Die Geburtsstunde des Genre ist im Jahr 1903 mit *The Great Train Robbery*. Doch das Genre durchläuft mehrere Reifeprozesse und sammelt Erfahrungen, die durch die chronologische Darstellung dieser Prozesse und an Beispielen von Filmprojekten aus den jeweiligen Ären der Projekte zu erkennen sind.

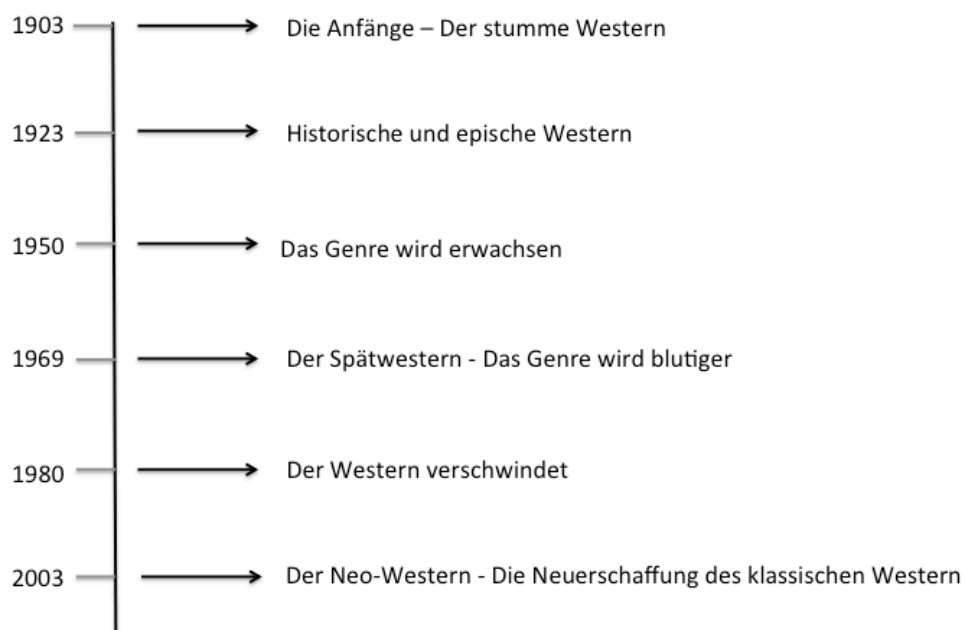


Abbildung 2 Zeitleiste – Genre Western

²¹ Vgl. Stam, 2000: S. 14

²² Vgl. Bazin, 1975: S.111 ff

3.1 Der stumme Western – Die Anfänge

Von den ersten Filmen, die sich mit dem Leben im Wilden Westen beschäftigen, welche Ende des 19. Jahrhunderts endstanden, waren die meisten bis in die 1920er Jahre inhaltlich recht einseitig gehalten; ein Held, ein Bösewicht und dazwischen oftmals eine Frau.²³ Die Darstellung von Ereignissen aus einer nicht weit zurückliegenden Zeit war beim Publikum ein solch großer Erfolg, dass sich zu dieser Zeit viele Produktionsfirmen komplett auf das Genre Western konzentrierten.²⁴

3.1.1 „The Great Train Robbery“

Im Jahre 1903 war es Edwin S. Porter, der durch den Film *The Great Train Robbery* das Genre *Western* erfand. Der Film war zwar nicht der erste Spielfilm, der sich mit der Thematik des Western auseinander setzte, doch durch Porters Inszenierung entwickelten sich grundlegende Handlungselemente des Genres. Dramaturgisch war *The Great Train Robbery* revolutionär und dadurch ein Vorreiter für spätere Erzählweisen in diesem Genre.²⁵ Der Film war ein solch kommerzieller Erfolg, dass viele Filmemacher versuchten, Heldentaten aus dem Wilden Westen filmisch darzustellen. Doch schnell bemerkten die Produzenten, dass dem Publikum ein wichtiger Bestandteil fehlte; der Filmstar.²⁶

3.1.2 Broncho Billy – Der erste Cowboystar

Bereits in *The Great Train Robbery* hatte der Schauspieler Gilbert M. Anderson – geboren als Max Aronson – eine Nebenrolle. Anderson, selbst auch Regisseur, hatte die Idee zu einem Konzept um das Publikum enger an seine Filme zu binden. Er entwickelte eine Art Serie von Filmen mit einem immer wiederkehrenden feststehenden Helden. Dies sollte die Geburt des ersten Cowboystars sein, Broncho Billy. Anderson verkörperte die Rolle des Broncho Billy in den Jahren zwischen 1908 und 1915 mindestens 376 Mal. Broncho Billy wurde so zur ersten Identifikationsfigur des Western obwohl er vor allem zu Beginn selten kontinuierliche Charaktere verkörperte. Mal war

²³ Vgl. Koebner, 2003: S. 31

²⁴ Vgl. Spindler, 2008: S.25

²⁵ Vgl. Sesslen, 2011: S. 19f

²⁶ Vgl. Fagen, 2003: XVII

Billy ein Farmer, mal ein Sheriff und obgleich er am Ende starb so tauchte Anderson im nächsten Broncho-Billy-Western als bekehrender Outlaw auf.²⁷

3.2 Historische und epische Western

Epische Filme sind Produktionen, die einen sehr großen Aufwand an Personen und finanziellen Mitteln benötigen.²⁸ Aufgrund dieses Aufwands verfolgen Filme dieser Art meist ein kommerzielles Ziel. Um Aufmerksamkeit zu erregen und Zuschauer zu gewinnen werden oft historische Inhalte verarbeitet.²⁹

3.2.1 „The Covered Wagon“

In der Filmgeschichte wurde das Wort *episch* bekannt durch den Produzenten Jesse Lasky, der so den Aufwand und vor allem das Budget von einer halben Million Dollar für den Film *The Covered Wagon* aus dem Jahr 1923 titulierte. Eine solch hohe Summe wurde bis dato noch nie für einen Film bewilligt. Der Zuschauer bekam bei *The Covered Wagon* zum ersten Mal ein Gefühl für die Weite des Landes und die Gewaltigkeit der Natur bekam auf der Leinwand eine Seele. Der Film hatte enormen finanziellen Erfolg und ebnete einen Stil, der über den Beginn des Tonfilms hinaus überdauerte und definierte so den späteren Wiedererkennungswert des Western.³⁰

3.2.2 Einführung des Tonfilms und des Production Codes

Mit der Einführung des Tonfilms wurden die *Western*-Filme zunehmend sublimer. Die Erzählungen konzentrierten sich auf einen überschaubaren Konflikt. Die Protagonisten wurden durch die Vorfälle, in die sie verwickelt waren, interessanter ohne dabei die Ästhetik des *Western* zu verlassen.³¹

Um die Darstellung von moralgefährdender Gewalt zu zensieren, wurde 1930 unter Leitung des republikanischen Politikers Will Hays der *United States Motion Picture Production Code* (kurz: *Production Code*) eingeführt, der aufgrund seines Leiters auch

²⁷ Vgl. Sesslen, 2011: S. 22f

²⁸ Vgl. Koebner, 2003: S. 34

²⁹ Vgl. Sesslen, 2011: S. 34

³⁰ Vgl. Sesslen, 2011: S. 34ff

³¹ Vgl. Koebner, 2003: S. 35

unter dem Namen *Hays Code* bekannt wurde.³² Der *Production Code* ist auf Forderungen von katholischen Priestern an Hollywood im Jahre 1929 zurückzuführen, die ab 1934 für alle Filmproduktionen verbindlich wurden. Es handelte sich dabei um die strikte Einhaltung von konkreten Richtlinien in der Darstellung von Verbrechen, Gewalt, Sexualität, Vulgarität, Kleidung, Tanz, Religion und Nationalität.³³

3.3 Das Genre wird erwachsen

Das Genre reifte und so kam es in den 1950er zu einem Umbruch. Der Western erreichte seinen bis dato gestalterischen und thematischen Höhepunkt. Die Moral des Helden wurde detaillierter und kritischer dargestellt. Es waren nicht mehr seine Erfolge als harter Revolvermann, die in den Fokus der Geschichte rückten, sondern eher seine emotionalen Narben. Diese Tragik machte den Protagonisten und sein Handeln glaubwürdiger für das Publikum als der bis dahin immer wieder auftauchende, abgebrühte, strahlende Held. Durch die Darstellung der emotionalen Seite wurde der Hauptprotagonist im *Western* auch zwangsläufig von seinem Schöpfer nach seinen Motiven und seinem Wesen befragt.³⁴

So schuf der Western eine Bühne für Fragen zu Macht und Moral, wodurch soziale, kulturelle sowie ethische Probleme dargestellt und offen diskutiert wurden.³⁵

3.3.1 „The Gunfighter“

So wurden erstmals der Sinn und vor allem die Berechtigung der Gewalt, die der Held anwendet, hinterfragt. Dieser Aufgabe stellte sich 1950 Henry King mit seinem Film *The Gunfighter*. Gregory Peck spielt Jimmie Ringo, einen Revolvermann, der versucht seine Vergangenheit hinter sich zu lassen. Allerdings möchten einige junge Männern durch ein Duell oder gar durch die Tötung von Ringo dessen Ruhm erben. Ringo selbst wird jedoch zu diesem Zeitpunkt in seinem Leben lieber als Feigling wahrgenommen als sich der Sinnlosigkeit der Gewalt zu stellen. Als er letztlich unerwartet von einem der jungen Männer tödlich getroffen wird, bittet er in seinen letzten Atemzügen den

³² Vgl. Bächler, 2013, S. 97

³³ Vgl. Leonhard 2001: S. 1066

³⁴ Vgl. Sessler, 2011: S. 86f

³⁵ Vgl. Koebner, 2003: S. 28

Sheriff darum den Schützen laufen zu lassen, so dass dieser durch ein Leben von unaufhörlicher Gewalt, welches auch Ringo führte, Strafe erfahren soll.³⁶

3.3.2 Der neue Held

Die Darstellung des Charakters von Jimmie Ringo soll in zukünftigen *Western* die Leitfigur vieler *Western*-Helden werden, ein alternder Mann der des Tötens müde ist und sich nach Beendigung von Selbstjustiz und einem Leben in Frieden sehnt. Er hat die Sinnlosigkeit erkannt, die in den Gewalttaten liegt. Doch sein vergangenes Handeln führt dazu, dass ihm immer jemand seinen Wunsch nach bürgerlichem Glück nicht einräumen will. Die Hauptelemente, welche alle diese Charaktere vereinen, sind die Einsamkeit und die Entfremdung des Glücks. Äußere oder gar innere Konflikte lassen den Protagonisten sein Leben so weiterführen wie bisher oder so sterben wie er lebte und bieten ihm keinerlei Möglichkeit sein Dasein zu ändern. Sein Leiden macht den Held glaubhaft und das Genre tiefgründig sowie gesellschaftskritisch.³⁷

3.4 Der Spätwestern – Das Genre wird blutiger

Die filmische Darstellung von Gewalt näherte sich einer realistischeren Wahrnehmung. Der Held der Western der 1960er wurde zunehmend kaltblütiger und zynischer in seinem Wesen, welcher die Ausübung von Gewalt für seine eigenen Motive instrumentalisierte.³⁸ Doch auch der Verfall des *American Dream* ist zu erkennen, der Verfall der naiven Darstellung von Freiheit und Tapferkeit bei der Eroberung eines Landes und der Durchsetzung von Gewalt.³⁹ Wenn der Western einst das Wachsen eines Landes und seiner Bevölkerung zeigte, so stellt das Genre im Spätwestern eine Verweigerung dar, durch Helden die nicht erwachsen werden können oder wollen und der Darstellung von der Zerstörung des *Western*.⁴⁰ Dies wurde auch möglich durch die Aufhebung des *United States Motion Picture Production Codes*.

³⁶ Vgl. Sesslen, 2011: S. 87

³⁷ Vgl. Sesslen, 2011: S. 87ff

³⁸ Vgl. Braun, 2007: S. 168

³⁹ Vgl. Koebner, 2003: S. 29

⁴⁰ Vgl. Sesslen 2011: S. 137ff

3.4.1 Das Ende des Production Codes

Aus der Folge der 1960er-Bewegung in der USA wurde die eingeschränkte Produktionsfreiheit 1967 verworfen.⁴¹ Ein zunehmendes Aufkommen von Gewalt in der Pop-Kultur Amerikas war in den 1960ern deutlich zu erkennen. Was sich auch im Western-Genre bemerkbar machte, die Charaktere der Western-Helden wurden vulgärer und korrupter.⁴² Die Aufhebung des *Production Codes* führte dazu, dass alle bis dahin existierenden Grenzen verworfen wurden und dass zukünftig keine Art von Gewaltdarstellung ungezeigt blieb.⁴³

3.4.2 „The Wild Bunch“

Sam Peckinpah setzte 1969 mit *The Wild Bunch* neue Maßstäbe bezüglich der Gewaltdarstellung im *Western*. Der Film spielt 1910, eine untypisch späte Zeit für einen Western.⁴⁴ Die Helden sind Anti-Helden, grausame Outlaws mit einem Hauch von Moral um mit sich selbst im Reinen zu sein. Dieser führt sie zur Courage den Tod ihres Freundes zu rächen. Die extrem brutale Umsetzung zeigt sich, als die Hauptprotagonisten auf ihrem Weg der Blutrache hunderte mexikanische Soldaten töten. Diese Inszenierung zeigt Aufopferung doch auch eine Form von Suizid der Helden. Der Film war ein großer Erfolg und hatte auch einen starken Einfluss auf das Genre.⁴⁵

3.5 Der Western verschwindet

Das Genre beginnt die Mythen des *Western* nicht mehr fortzusetzen sondern wendet sie gegen sich an. Dies ist als eine laut ausgesprochene Kritik an der amerikanischen Geschichte und seiner Protagonisten zu verstehen, auch zusammenhängend mit dem Trauma des Vietnam-Krieges. bei denen die USA unglaublich den Kampf von Gut gegen Böse vorgab. In *Heaven's Gate* von 1980 zeigte Regisseur Michael Cimino den brutalen Klassenkampf zwischen den reichen Ranchern und Pionieren und den Einwanderern Osteuropas. Doch nicht nur dieser Abgesang auf Amerika führte zu einem

⁴¹ Vgl. Bächler, 2013: S. 97f

⁴² Vgl. Slocum, 2013: S. 186

⁴³ Vgl. Braun, 2007: S. 161

⁴⁴ Vgl. Braun, 2007: S. 168

⁴⁵ Vgl. Indick, 2008: S187

Desaster und dem vorläufigen Untergang des Genres sondern auch der kommerzielle Misserfolg dieses Films.⁴⁶

3.5.1 „Heaven’s Gate“

Ciminos *Heaven’s Gate*, gilt als Todesstoß für das Western-Genre. Cimino sprengte durch seinen Perfektionismus die Budgetkosten, so dass der Film am Ende mehr als das Doppelte kostete wie ursprünglich kalkuliert. Mit Endkosten von über 70 Millionen Dollar war es zu dieser Zeit der fünftteuerste Film überhaupt. Ciminos Fassung floppte an den Kinokassen. United Artist, war für die Produktion verantwortlich und entließ daraufhin mehrere Mitarbeiter, die das Projekt mitbetreut hatten.⁴⁷

3.5.2 Hollywood nimmt Abstand zum Western

Nach dem *Heaven’s Gate*-Fiasko kehrten viele Produzenten und Studios dem Western-Genre den Rücken.⁴⁸ Die Blockbuster-Politik von Hollywood passte nicht mehr auf das Genre *Western*. Filme mussten eine breite Zielgruppe ansprechen und zugleich etwas nie Dagewesenes präsentieren. Der *Western* stand für die Wiederkehr von vertrauten Elementen und konnte daher nur noch durch die Steigerung der Darstellung von Gewalt seinen Platz in der Traumfabrik finden.⁴⁹

Vereinzelt produzierte die USA noch *Western*. Doch trotz des Erfolgs und der guten Kritiken einzelner Werke, wie Kevin Costners *Dances with Wolves* oder Clint Eastwoods *Unforgiven* – zu diesem Werk mehr im siebten Kapitel – schaffte das Genre keine Auferstehung, geschweige denn die frühere Präsenz im Filmgeschäft.⁵⁰

3.6 Der Neo-Western – Die Neuerschaffung des klassischen Western

Um die Jahrtausendwende entstand einen neue Wende im Genre. Aus nostalgischen Gründen näherten sich die Filmemacher, in Bezug auf die filmische Darstellung, den

⁴⁶ Vgl. Koebner, 2003: S. 38f

⁴⁷ Vgl. Sesslen, 2011: S. 142ff

⁴⁸ Vgl. Sesslen, 2011: S. 145

⁴⁹ Vgl. Sesslen, 2011: S. 146

⁵⁰ Vgl. Koebner, 2003: S. 39

vergangenen Jahren. Sie erreichten jedoch inhaltlich einen Abbau des glorifizierten klassischen *Western*. Das Genre wurde liebevoll und zugleich kritisch inszeniert.⁵¹

So entstand der *Neo-Western*, eine Entromantisierung des Genre durch die Liebe zum *Western*.

3.6.1 „The Missing“

Als Paradebeispiel für diesen Schritt steht Ron Howards *The Missing* von 2003. Cate Blanchet verkörpert die Rancherin Maggie Gilkeson, die unfreiwillig die Hilfe ihres Vaters in Anspruch nehmen muss um ihre Tochter wiederzufinden, welche von Apachen verschleppt wurde. Ihr Vater verließ die Familie vor Jahrzehnten um selbst fortan als Indianer zu leben. Der Film ist nicht nur durch seine kritische Auseinandersetzung mit den brutalen Kämpfen der Pioniere gegen die Ureinwohner Nordamerikas, sondern auch mit der Darstellung eines starken weiblichen Helden im Zentrum der Geschichte ein großer Schritt zur modernen Wiederfindung des *Western*.⁵²

3.6.2 Der zeitgenössische Western

Ron Howard wünschte sich durch seine Darstellung der Frau in *The Missing*, dass dies ein Vorreiter für den Wandel der Frauenrolle im Genre *Western* wird. Doch diese Entwicklung zeichnete sich, bis auf vereinzelte Beispiele, nicht ab.⁵³ Doch Ang Lee bricht 2003 radikal das Männerbild des *Western*. Mit *Brokeback Mountain* erzählt der Regisseur die Geschichte zweier homosexueller Cowboys im Jahr 1963, die aus gesellschaftlichen Tabugründen ihrer Liebe keine Chance geben können. *Brokeback Mountain* war der bis dato erfolgreichste *Western*. Er verabschiedet sich durch die Liebesgeschichte im zeitlosen Raum gepaart mit der filmischen Darstellung der Landschaft und der Inszenierung des Lebens als Cowboy noch endgültiger vom bisherigen Genre als die bisher dagewesenen zeitgenössischen *Western*, die es durch die kritische Darstellung des Blutvergießens versuchen.⁵⁴

Denn viele Neo-Western stellen eine kritische Auseinandersetzung Amerikas mit seiner Geschichte dar. Ebenso fallen sie mit der rohen und dadurch kritischen Darstellung von

⁵¹ Vgl. Spindler, 2008: S.108

⁵² Vgl. Sesslen, 2011: S. 226

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ Vgl. Sesslen, 2011: S. 231f

ausübender Gewalt auf.⁵⁵ Es entstehen viele Neuinterpretationen von Western aus vergangenen Jahrzehnten.⁵⁶ Zum Beispiel James Mangolds Neuverfilmung von *3:10 to Yuma* aus dem Jahr 2007 oder auch die 2010 von den Coen-Brüdern inszenierte Neuauflage von *True Grit* – auf diesen Film wird in Kapitel neun detaillierter eingegangen – oder Quentin Tarantinos Hommage an die *Django*-Reihe der 1970er mit seinem Film *Django Unchained* von 2013.

Wie bereits in *Brokeback Mountain* ist ein neues Element in den Geschichten des Neo-Western die Wiederfindung in der heutigen Zeit. *Western* der Neuzeit präsentieren ihren Schauplatz immer öfter in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In *No Country for Old Men* erzählen die Coen-Brüder 2007 die brutale Geschichte eines Veteranen, der in den 1980ern der USA einen Koffer voller Geld findet und an sich nimmt. Ab diesem Moment ist der als Western-Held zu verstehende Hauptprotagonist auf der Flucht vor skrupellosen Gangstern. Der Film übernimmt viele Stilmittel der alten Western und erzählt zugleich von dem Leben in einer Welt, die nicht lebenswert ist.⁵⁷

⁵⁵ Vgl. Spindler, 2008: S.108ff

⁵⁶ Vgl. Sesslen, 2011: S. 213

⁵⁷ Vgl. Sesslen, 2011: S. 232f

4 Aufbau der Analyse

Bei der Entwicklung der Darstellung von Gewalt im Rahmen von Selbstjustiz wird zwar vordergründig die fiktionale Darstellung der Tat gemeint, doch auch das Auslösen und das daraus folgende bewusste Vorbereiten einer Gewalttat und die Folgen der Anwendung von Selbstjustiz gehören in der folgenden Arbeit zu dem Begriff *Darstellung der Gewalt*.

Fünf Filme, welche das Genre von 1960 bis heute repräsentieren sollen, werden auf ihre Darstellung der Gewalt im Rahmen von Selbstjustiz analysiert. Dabei werden die Punkte Motivation, Ausführung der Gewalt und deren Darstellung und das Resultat der Gewalttat beachtet.

4.1 Auswahl der Filme

Im nachfolgenden Kapitel werden fünf unterschiedliche Filme aus dem Western-Genre auf ihre Darstellung von Gewalt im Rahmen von Selbstjustiz analysiert. Die Filme repräsentieren fünfzig Jahre *Western*. Die Filme wurden zwischen 1960 und 2010, in Abständen von 7-15 Jahren produziert und veröffentlicht und stehen so für jeweils verschiedene Epochen der Western-Filmgeschichte um so eine eventuelle Entwicklung und Veränderung der Darstellungen festzustellen.



Abbildung 3 Zeitleiste – Auswahl der Filme

4.2 Anwendung der Analyse

Beim Vergleich der ausgewählten Filmbeispiele wird die Entwicklung der Darstellung von Gewalt im Rahmen von Selbstjustiz im Western anhand von drei Punkten analysiert.

- Punkt eins beschreibt die Motivation des Hauptprotagonisten zur Ergreifung der Selbstjustiz
- In Punkt zwei wird die vom Hauptprotagonisten zur Ausführung der Selbstjustiz ausgeübte Gewalt und deren Darstellung betrachtet
- Im dritten Punkt wird das Resultat, welches der Hauptprotagonist durch die Anwendung der Selbstjustiz geschaffen hat, beschrieben

In Kapitel zehn werden die jeweiligen Analysen der aufgeführten Filme verglichen um so in Kapitel elf eine eventuelle Entwicklung der Darstellung feststellen zu können.

5 Die Glorreichen Sieben

„Ein ungemein spannender Film, welcher über die Natur der Macht und Gewalt philosophiert...“⁵⁸

Die glorreichen Sieben (The Magnificent Seven)
USA 1960
Regie: John Sturges
Buch: William Roberts
Produktion: John Sturges
Kamera: Charles Lang Jr.
Darsteller: Yul Brynner (Chris Larabee Adams), Steve McQueen (Vin Tanner), Charles Bronson (Bernardo O'Reil), Robert Vaughn (Lee), Brad Dexter (Harry Luck), James Coburn (Britt), Jorge Martinez de Hoyos (Hilario), Eli Wallach (Calvera)

Tabelle 1 Die glorreichen Sieben (1960)⁵⁹

Basierend auf Akira Kurasowas *The Seven Samurai* aus dem Jahre 1954 inszenierte John Sturges 1960 *Die glorreichen Sieben*. Der Film war ein solch kommerzieller Erfolg, dass das Studio sechs Jahre später eine Fortsetzung produzierte und in den darauffolgenden sechs Jahren noch zwei weitere Fortsetzungen folgten. *Die glorreichen Sieben* hatte einen starken Einfluss auf die späteren Italo-Western und gilt heute noch als Klassiker der Filmgeschichte.⁶⁰

5.1 Zusammenfassung

Regelmäßig überfällt und plündert der Bandit Calvera (Eli Wallach) mit seinen Männern ein kleines mexikanisches Dorf an der Grenze zur USA. Die Dorfbewohner entschließen sich, sich in Zukunft gegen Calvera zu rüsten und zu verteidigen. Einige von ihnen reisen in eine Grenzstadt auf Seiten der USA um sich Gewehre zur Selbstverteidigung zu besorgen. Dort treffen sie auf Chris Larabee Adams (Yul Brynner), der ihnen sagt, dass sie ohne Kampferfahrung nichts mit Gewehren anfangen könnten. Die Dorfbewohner haben nicht viel Geld, können aber durch Sympathie und auch durch die all-

⁵⁸ Fagen, 2003: S. 267 (Originalzitat: „A tremendously exciting film which philosophizes about the nature of power and violence...“)

⁵⁹ ebd.

⁶⁰ Vgl. ebd.

gemein wirtschaftlich schlechte Lage, Chris dazu bringen ihnen zu helfen. Chris heuert fünf weitere Männer an, die mit ihm die Dorfbewohner schützen sollen. Ein Sechster drängt sich ihnen auf und wird schließlich zum Siebten in der Gruppe der Revolvermänner.

In der Zahl sind die sieben Männer den Banditen unterlegen, daher bilden sie die Dorfbewohner aus. Sie lehren sie den Umgang mit der Waffe, das Bauen von Fallen und das Verhalten im Kampf. In dieser Zeit entstehen Freundschaften zwischen den sieben Revolvermännern und den Dorfbewohnern. Zu Beginn war die Ehre eine Teilmotivation dem Dorf zu helfen, bis zum Showdown zwischen ihnen und Calvera ist es die Hauptmotivation der sieben Männer. Durch eine Schießerei mit den Banditen befreien sie mit Hilfe der Dorfbewohner den Ort von Calveras Tyrannei. Jedoch hat dies seinen Preis: Vier der glorreichen Sieben kommen um.

5.2 Analyse

Im Folgenden wird der Film *Die glorreichen Sieben* auf die Motivation, die Darstellung und Ausführung der Selbstjustiz und die daraus folgenden Resultate analysiert. Besonders zu beachten ist hier, dass dies der einzige Beispielfilm dieser Arbeit ist, welcher noch unter der Einhaltung des *United States Motion Picture Production Code* produziert wurde.

5.2.1 Die Motivation der Selbstjustiz

Die eigentliche Motivation zur Ergreifung von Selbstjustiz geht von den Bewohnern der mexikanischen Kleinstadt aus. Diese wollen sich der Gewalt und der Tyrannei des Banditen Calvera und dessen Männern durch das Anwenden von Gegengewalt stellen. Die Dorfbewohner möchten zuerst selbst Waffengewalt anwenden, doch aufgrund fehlender Kenntnisse heuern sie für diese Zwecke die sieben Hauptprotagonisten an, um das Dorf gegen die Banditen zu schützen.

Zu Beginn, so scheint es, ist die Hauptmotivation der Hauptprotagonisten die finanzielle Entschädigung für ihre Dienste. Dieser Schritt macht aus den Männern Söldner und sie fungieren dadurch als ein Instrument der Selbstjustiz. Doch schnell wird deutlich, dass sie sich durch einen Ehrenkodex verpflichtet fühlen den unterlegenen Dorfbewohnern zu helfen.

Die Hauptelemente ihrer Motivation werden, nach dem Kennenlernen des Dorfes und deren Bewohnern, angeführt von Mitgefühl und Sympathie. Bei einem der Männer wird es zum Ende hin sogar die Liebe zu einer Dorfbewohnerin sein. Harry Luck ist der ein-

zige der Männer, der glaubt dass Empathie nicht die Hauptmotivation ihres Anführers Chris sein kann. Er empfindet keine Pflicht aus Mitgefühl. Er ist der Meinung, dass im Dorf Gold oder ähnliche Bodenschätze zu finden sein müssen, sonst hätte Chris wohl kaum diesen Job angenommen. Kurz vor dem Showdown flüchtet Luck, da er aufgrund der eigenen Unterzahl den Kampf für aussichtslos hält. Er kommt jedoch, angeführt von der Vorstellung beim Sieg über Calvera eventuell doch bei einer Beute von Bodenschätzen beteiligt zu werden, zurück. Bei seiner Ankunft im Dorf wird er von den Banditen erschossen. Er stirbt in der Gegenwart von Chris, der ihn im Glauben lässt es gäbe doch einen Goldschatz von unvorstellbarem Wert, so dass Luck keine Sinnlosigkeit in seinem bevorstehenden Tod findet.

Kurz vor dem Showdown, sagt ein Junge aus dem Dorf zu Bernardo O'Reil, er wünsche sich, dass sein Vater kein Feigling sei, sondern so mutig wäre wie O'Reil. O'Reil entgegnet dem Jungen, dass er nur eine Waffe trage und der Vater des Jungen der wahre Held sei, weil dieser eine Familie hat und sich um diese kümmert. Diese Verantwortung, so O'Reil weiter, sei enorm und sie würde vom Vater freiwillig übernommen werden weil er seine Familie liebt. O'Reil sagt, er hätte nie eine solche Courage gehabt. In dieser Szene zeigt sich die Motivation der Männer. Es ist die Verneigung vor den Werten und der Art zu leben von den Menschen in diesem Dorf.

5.2.2 Die Ausführung der Gewalt und deren Darstellung

Die sieben Hauptprotagonisten bringen den Dorfbewohnern den Umgang mit der Waffe bei. In dieser Szene verliert O'Reil irgendwann die Geduld und sagt zu einem der Dorfbewohner, er solle das Gewehr lieber am Lauf greifen und es als Keule benutzen. Dadurch wurde die Szene, in der den Bewohnern das Töten gelehrt wird, ungewöhnlich humorvoll inszeniert. Auch schon zu Beginn des Films bringen Chris und Vin in einem amerikanischen Dorf einen verstorbenen Indianer gegen den Willen vieler Einwohner auf den örtlichen Friedhof. Auf ihrem Weg dorthin lernen die beiden Männer sich erst kennen. Zum Friedhof hin laufen sie Gefahr von einigen Einwohnern durch Waffengewalt aufgehalten zu werden. Vin schießt in ein Fenster aus welchem auf sie geschossen wurde. Diese lebensgefährliche Situation wird durch eine Leichtigkeit in den Dialogen und der Körpersprache der beiden Protagonisten enorm gelockert.

Im Showdown zeigen sich die Dorfbewohner kreativ im Nahkampf. Sie gehen mit Stühlen und Schaufeln auf die Angreifer los. Viele Menschen müssen am Ende ihr Leben lassen, doch es wird nur das Sterben von vier Hauptprotagonisten und das des Banditenchefs Calvera dramatisch inszeniert. Harry Luck erliegt in den Armen von Chris seinen Schusswunden. Die anderen drei sterben einen heldenhaften Tod: O'Reil wird erschossen als er versucht drei Jungen aus der Schusslinie zu bringen, Britt versucht im Sterben noch sein Messer nach Banditen zu werfen, Lee befreit Sekunden vor sei-

nem Tod noch Dorfbewohner, die als Geiseln in einem Haus festgehalten werden. Calvera hingegen sieht beim Sterben seinem Gegenüber Chris in die Augen und muss seine Niederlage eingestehen.



Abbildung 4 Standbilder – Die glorreichen Sieben - Gewalt ⁶¹

Die Einhaltung des *Production Codes* ist klar zu erkennen. Zwar ist der Film brutal, doch jede Anwendung von Gewalt durch die Hauptprotagonisten scheint angemessen zu sein. Nie wird der Eintritt eines Schusses oder einer Nahkampfwaffe gezeigt. In einer Szene fällt ein Mann sterbend um und erst als er am Boden liegt ist zu erkennen, dass er ein Beil im Rücken hat. Blutfluss ist ebenfalls nicht zu erkennen, die Einschusswunden sind durch rote Blutflecken auf der Kleidung sichtbar.

5.2.3 Das Resultat der angewandten Selbstjustiz

In der Schlusszene betrauern die drei Jungs, die O'Reil zuvor belehrt und gerettet hat, dessen Tod an seinem Grab. Es ist Frieden aber auch Trauer eingeleitet. Der Dorfälteste spricht den drei Überlebenden seinen Dank aus und sagt anschließend: *„Ihr habt euren Job gemacht... Die Farmer haben gewonnen, sie sind wie ihr Land sie bleiben hier... Ihr seid wie der Wind, ihr weht übers Land und zieht weiter.“* Dadurch wird deutlich, dass sie trotz all der Hingabe ein Instrument für den Frieden des Dorfes waren. Der Anführer der sieben Männer Chris Larabee Adams sagt in der letzten Szene des Films mit Blick auf das Dorf zu seinem Freund Vin Tanner: *„Nur die Farmer konnten gewinnen, weil sie immer hierbleiben. Wir haben verloren! – Wir verlieren immer!“* ⁶².

⁶¹ Die glorreichen Sieben. USA 1960. Timecode: von links nach rechts, obere Reihe: 00:55:26, 01:55:40, 01:54:55, 01:56:52, 01:57:55, 02:02:16

⁶² Die glorreichen Sieben. USA 1960. Timecode: 02:01:50 – 02:01:58

Mit dieser Selbsterkenntnis reiten die beiden davon. Der dritte Überlebende entscheidet sich im Dorf zu bleiben, da er sich in eine einheimische Frau verliebt hat.

Sie haben vier Männer verloren, doch das mexikanische Dorf wurde durch ihren Einsatz und ihre Aufopferung gerettet. Die Gewalttaten gegen Calvera scheinen ihren Zweck erfüllt zu haben.

5.3 Fazit zum Film

Aus den Söldnern werden Lehrer und Freunde. Sie opfern vieles, vier von ihnen sogar ihr Leben, für ihre Wahrnehmung von Gerechtigkeit. Nach dem Showdown schaut der sterbende Calvera Chris an und fragt ihn mit seinen letzten Atemzügen „Für einen Ort wie diesen? *Wieso? Ein Mann wie du, wieso?*“⁶³. Ein Ehrenkodex ist der Ansporn der sieben Männer ihr Leben für das mexikanische Dorf riskieren. Dieser Ehrenkodex wird durch das Mitgefühl der Hauptprotagonisten geweckt, einem Schwächeren gegen die willkürliche Tyrannei von Banditen zu helfen.



Abbildung 5 Standbilder – Die glorreichen Sieben - Fazit⁶⁴

Die Gewalt ist dauerhaft präsent in dem Film. Doch die Protagonisten, die ihr Leben im Kampf um das Dorf verlieren, sterben einen heldenhaft inszenierten Tod, so dass die Gewalt nicht ganz sinnlos erscheint. Ihre Taten stehen unter dem Deckmantel der Notwehr und wirken daher moralisch vertretbar.

⁶³ Die glorreichen Sieben. USA 1960. Timecode: 01:56:10 – 01:56:

⁶⁴ Die glorreichen Sieben. USA 1960. Timecode: von links nach rechts: 00:13:59, 01:56:20, 02:01:54

6 Der letzte Scharfschütze

„Don Siegels fantastischer Film ist einfach wunderschön und wunderschön einfach in seiner Stille, Eleganz und sensiblen Art die letzten Tage eines Revolverhelden zu erzählen.“⁶⁵

Der letzte Scharfschütze (The Shootist)
USA 1976
Regie: Don Siegel
Buch: Miles Hood Swarthout, Scott Hale
Produktion: M. J. Frankovich, William Self
Kamera: Bruce Surtees
Darsteller: John Wayne (John Bernhard Brooks), Lauren Bacall (Bond Rogers), Ron Howard (Gillom Rogers), James Stewart (Dr. Hostetler)

Tabelle 2 Der letzte Scharfschütze (1976)⁶⁶

Mit *Der letzte Scharfschütze* verabschiedet sich die Western-Legende John Wayne als Schauspieler von der Leinwand. Es ist sein letzter Film, drei Jahre nach der Produktion erliegt Wayne einem Krebsleiden.⁶⁷ Auch in *Der letzte Scharfschütze* erhält der von ihm verkörperte John Bernhard Brooks eine Krebs-Diagnose.

6.1 Zusammenfassung

Carson City 1901, ein neues Jahrhundert bricht an. Der berühmte Revolvermann J. B. Brooks (John Wayne) sucht wegen Beschwerden den Arzt Dr. Host (James Stewart) Hostetler auf. Der diagnostiziert bei Brooks Krebs im Endstadium.

Brooks zieht in die Pension der Witwe Bond Rogers (Lauren Bacall), die dort gemeinsam mit ihrem Sohn Gillom (Ron Howard) wohnt. Brooks freundet sich mit Bond und Gillom Rogers an und versucht seine letzten Tage in Frieden zu verbringen. Doch seine Vergangenheit holt in ein. In Carson City haben noch einige eine Rechnung mit Brooks offen oder wollen sich durch die Ermordung eines berühmten Revolvermanns

⁶⁵ Fagen, 2003 : S. 390 (Originalzitat: „Don Siegel’s terrific film is simply beautiful and beautifully simple, in its quiet, elegant and sensitive telling of the last days of a dying gunfighter.“)

⁶⁶ Der letzte Scharfschütze. USA 1976. Timecode: 01:33:45 – 01:34:55 (Abspann)

⁶⁷ Fagen, 2003 : S. 390

eigenen Ruhm verschaffen. Brooks erschießt nächtliche Eindringlinge in der Pension. Er muss feststellen, dass die Krankheit und sein Leben ihn einholen und er beschließt sich an seinem Geburtstag mit seinen Feinden im örtlichen Saloon zu einem Show-down zu treffen. Brooks kann seine drei Herausforderer erschießen, doch auch er wird tödlich getroffen.

6.2 Analyse

Im Folgenden wird der Film *Der letzte Scharfschütze* auf die Motivation, die Darstellung und Ausführung der Selbstjustiz und die daraus folgenden Resultate analysiert. Besonders zu beachten ist hier, dass dies der erste Beispielfilm dieser Arbeit ist, welcher nicht mehr den Regelungen des *United States Motion Picture Production Code* unterstand.

6.2.1 Die Motivation der Selbstjustiz

Selbstjustiz ist im Handeln der Männer zu erkennen, welche den Hauptprotagonisten versuchen im Schlaf zu töten und derer, die ihn zu einem Duell herausfordern. Motiviert werden diese Personen durch die Vergangenheit und Taten des Hauptprotagnisten Brooks. Dieser lebte ein Leben als Revolvermann und sammelte so Feinde und Neider, welche den natürlichen Tod von Brooks nicht abwarten möchten sondern ihn selbst einleiten wollen. Der Ansporn zu diesen Taten ist die Vergeltung an Brooks oder auch die Aussicht auf Ruhm, der Brooks Mördern zukäme da sie den bekannten Revolvermann zur Strecke gebracht hätten.

Brooks selbst möchte Bond Rogers und deren Sohn Gillom keiner weiteren Gefahr aussetzen und Bond auch nicht weiter zur Last fallen. Er sieht keinen Ausweg aus seiner Situation und da seine Tage aufgrund seiner Krankheit gezählt sind, stellt er sich einem Duell mit seinen Herausforderern

6.2.2 Die Ausführung der Gewalt und deren Darstellung

Der Film beginnt mit einem Zusammenschnitt von Szenen, in denen der Hauptprotagonist Brooks sich mit Schusswaffen Duelle liefert und immer als Sieger hervor geht. Eine Stimme aus dem Off leitet seinen Charakter mit folgenden Worten ein: „...Sein Ruhm war wohl darin begründet, dass zu jeder Zeit irgendjemand hinter ihm her war.

Das wilde Land damals hatte ihn gelehrt zu überleben. Er liebte sein Leben, er wusste es auch zu verteidigen. Er lebte nach einem Motto und das hieß...⁶⁸, dann ist die Stimme von Brooks zu hören: „Unrecht mir gegenüber dulde ich nicht, ich lasse mich nicht beleidigen und wer mir zu nahe kommt, der wird zur Hölle geschickt...“⁶⁹, diese Worte wiederholt er im späteren Film in einem Gespräch mit dem jungen Gillom.

Nach dem Prolog ist Brooks auf seinem Pferd allein in der Prärie zu sehen und stößt auf einen Mann der versucht ihn auszurauben. Brooks erwidert auf die Aufforderung er solle seine Brieftasche rausrücken: „Aber ja Sir, sogar mit einer kleinen Zugabe“⁷⁰, zieht seinen Colt und trifft den Mann in den Bauch. Der schwer verletzte Mann bittet Brooks um Hilfe, der wiederum verneint und kontert damit, dass er dem Mann unterstelle er hätte Brooks auch sterbend zurück gelassen und so reitet Brooks davon. Diese Szene dient nur der Einführung von Brooks Charakter.

In Carson City angekommen, ist Brooks prompt in ein Wortgefecht mit seinem späteren Herausforderer Jay Cobb verstrickt. Brooks bezeichnet ihn als *Großschnauze*, worauf Cobb direkt seine Waffe zeihen will, sich jedoch von seinem Begleiter dem jungen Gillom und Brooks abhalten lässt. Auch in einer späteren Szene wird deutlich wie schnell es zum Einsatz von Waffengewalt kommen kann. Pulford, der Brooks ebenfalls später herausfordert, verstrickt sich ebenfalls im Saloon in ein Wortgefecht und gibt seinem Gegenüber zwei Optionen, entweder er verlasse jetzt den Saloon oder er würde erschossen. Der Mann verschwindet daraufhin aus der Tür, kehrt mit einem Revolver in seiner Hand zurück und feuert mehrmals auf Pulford. Dieser bleibt ruhig stehen, zieht seine Waffe und trifft seinen Angreifer mit einem Schuss aus 30 Meter Entfernung tödlich ins Herz. Diese Leistung wird von allen Anwesenden im Saloon gefeiert.

Brooks bringt Gillom den Umgang mit dem *Schießen* näher und beantwortet daraufhin Gilloms Frage, wie Brooks bloß so viele Menschen erschießen konnte: „*Die meiste Zeit meines Lebens habe ich in einer wilden Gegend verbracht und da gibt es bestimmte Gesetze um zu überleben...*“⁷¹. Gillom fragt weiter, wie es dazu kam, dass Brooks seine Duelle immer als Gewinner verließ. Brooks antwortet: „*Es gibt einfach keinen der zurückschießt. Das hat nichts mit Schnelligkeit zu tun oder wie genau du zielen kannst oder triffst. Es ist dein Wille. Ich bin früh dahinter gekommen, dass die meisten Menschen im Augenblick der Entscheidung nicht wollen oder können. Sie*

⁶⁸ Der letzte Scharfschütze. USA 1976. Timecode: 00:01:15 – 00:01:29

⁶⁹ Der letzte Scharfschütze. USA 1976. Timecode: 00:01:30 – 00:01:38

⁷⁰ Der letzte Scharfschütze. USA 1976. Timecode: 00:03:14 – 00:03:17

⁷¹ Der letzte Scharfschütze. USA 1976. Timecode: 00:55:30 – 00:55:40

*können sich nicht entscheiden...*⁷². Brooks unterstreicht damit seine Kaltblütigkeit und lässt auch keinerlei Reue erkennen.

Der letzte Scharfschütze wurde knapp zehn Jahre nach der Aufhebung des *Production Codes* produziert. Dies wird deutlich durch die realistische Darstellung des Schusswechsels zwischen Brooks und den Männern, die ihn zur Strecke bringen wollen. Als Männer nachts in sein Zimmer einbrechen um ihn im Schlaf zu töten, schießt Brooks einen von ihnen nieder. Dieser fällt zu Boden und Brooks schießt ihm in den Kopf. Der blutige Eintritt der Kugel ist deutlich zu erkennen. So auch in der finalen Szene, beim Showdown zwischen ihm und Pulford. Brooks schießt Pulford aus nächster Nähe eine Kugel in die Stirn, auch dieser Vorgang wird detailliert dargestellt.



Abbildung 6 Standbilder – *Der letzte Scharfschütze* - Gewalt⁷³

Die Schusswechsel und auch die Tötung von Brooks Mörder, vollstreckt durch Gillom, haben alle einen Charakter der Selbstverteidigung, was sie aber nicht sinnvoller erscheinen lässt. Dennoch wirken sie dadurch angemessen und vertretbar.

6.2.3 Das Resultat der angewandten Selbstjustiz

Gillom ist zu Beginn des Films begeistert, dass ein berühmt berüchtigter Revolvermann wie J. B. Brooks mit ihm unter einem Dach lebt. Er glorifiziert die Taten von Brooks und

⁷² *Der letzte Scharfschütze*. USA 1976. Timecode: 00:55:55 – 00:56:10

⁷³ *Der letzte Scharfschütze*. USA 1976. Timecode: von links nach rechts, obere Reihe: 00:03:47, 00:36:29, 00:42:30. von links nach rechts, untere Reihe: 00:54:19, 01:28:34, 01:31:02

spricht davon, selbst mal ein Revolvermann sein zu wollen. Gillom bekommt sogar von Brooks Unterricht im Umgang mit der Schusswaffe.

Doch am Ende des Films erkennt er, dass die Ausübung von Gewalt, und vor allem das Töten, nichts heroisches hat, wie von ihm bis dato angenommen. Er verlässt den Schauplatz, an welchem Brooks gerade starb und er dessen Mörder erschoss, nachdenklich und beschämt. Am Ende liegen fünf Männer tot im Saloon. Durch ihre gegenseitige Tötung unterstreichen Brooks und seine Herausforderer die Sinnlosigkeit ihrer Tat.

6.3 Fazit zum Film

*„Don Siegel unterzog in *The Shootist* den Mythos einer distanzierten Würdigung, die noch einmal dem Western zurückgab, was ihm in den letzten Jahren abhanden gekommen war: Ruhe. Und vielleicht exakt diese Botschaft ist es, die endgültig dem Genre ein friedvolles Ende bescheren hätte können: nämlich die, dass der Western tot, die Grenze verschlossen, die Gesellschaft korrupt ist und dass man sich darüber nicht besonders aufregen muss.“⁷⁴*

Brooks wird Opfer einer Welt, die er mit erschaffen hat und am Ende sind es seine Taten die ihn berühmt machten, die ihm zum tödlichen Verhängnis werden. Der Film verabschiedet sich vom *Western*. Angefangen mit der Schlagzeile „Die Königin ist tot, lang lebe der König“⁷⁵, damit leitet der Film schon zu Beginn mit der Verkündung des Todes von Königin Viktoria den Beginn eines neuen Zeitalters ein. Zum Showdown fährt der Hauptprotagonist mit einer Straßenbahn zum Saloon. Dies stellt ebenfalls ein Abschied einer vergangenen Zeit dar, aus welcher der Hauptprotagonist kommt.



Abbildung 7 Standbilder – Der letzte Scharfschütze - Fazit⁷⁶

⁷⁴ Sesslen, 2011: S. 141

⁷⁵ Der letzte Scharfschütze. USA 1976. Timecode: 00:05:25 – 00:05:37

⁷⁶ Der letzte Scharfschütze. USA 1976. Timecode: von links nach rechts, 00:05:35, 00:48:01, 01:33:37

Der Film spricht die Ausübung von Gewalt kritisch an, indem der Hauptprotagonist seine Vergangenheit nicht hinter sich lassen kann. Er möchte seinen Frieden mit der Welt, doch seine Taten holen ihn ein und er kann nicht in Ruhe seine letzten Tage verbringen. Er verkörpert ein Überbleibsel einer Zeit, eine Zeit in der Gewalt glorreich wirkte.

Es ist zu erkennen, dass der Film nach Beendigung des *Production Codes* produziert wurde. Die Gewaltszenen sind in ihrer Brutalität detailliert und blutig. Dies unterstützt das Schauspiel der Hauptprotagonisten im Ausdruck der Zwecklosigkeit von Gewalt.

7 Erbarmungslos

„Erbarmungslos ist ein Spät-Western, der das Genre zwar einer Revision unterzieht, es jedoch mit Blick auf den Protagonisten nicht sprengt.“⁷⁷

Erbarmungslos (Unforgiven)
USA 1992
Regie: Clint Eastwood
Buch: David Webb Peoples
Produktion: Clint Eastwood
Kamera: Jack N. Green
Darsteller: Clint Eastwood (William „Bill“ Munny), Gene Hackman (Little Bill Daggett), Morgan Freeman (Ned Logan), Richard Harris (English Bob), Jaimz Woolvett (Schofield Kid), Anna Thomson (Delilah)

Tabelle 3 Erbarmungslos (1992)⁷⁸

Erbarmungslos ist der vierte Western, bei dem Clint Eastwood Regie führt und selbst die Hauptrolle spielt. Er widmete diesen Film seinen Mentoren, den verstorbenen Regisseuren Sergio Leone und Don Siegel. Beide hatten großen Einfluss auf Eastwoods Sicht auf das Genre Western. Von Leone übernahm er die stilistische Reduzierung des Wesentlichen.⁷⁹ Von Siegel lernte er die Inszenierung des gebrochenen Helden, der sich seine Schwächen eingestehen muss um zu siegen.⁸⁰

7.1 Zusammenfassung

Zwei Männer verstümmeln das Gesicht einer Prostituierten. Daraufhin setzen die Prostituierten der Stadt Big Whiskey ein Kopfgeld in Höhe von 1.000 Dollar auf die Tötung der beiden Männer aus. Der vom Alter gezeichnete ehemalige Outlaw William Munny (Clint Eastwood) lebt als Witwer gemeinsam mit seinen zwei Töchtern auf einer Schweinefarm in Wyoming. Als dieser von dem Kopfgeld erfährt, zögert er nicht lange und macht sich mit seinem ehemaligen Gefährten Ned Logan (Morgan Freeman) und dem jungen Schofield Kid auf die Jagd.

⁷⁷ Koebner, 2003: S. 353

⁷⁸ Erbarmungslos. USA 1992. Timecode: 02:05:53 – 02:10:23 (Abspann)

⁷⁹ Vgl. Koebner, 2003: S. 352

⁸⁰ Vgl. Koebner, 1999: S. 154

In Big Whiskey angekommen wird Munny von dem Sheriff der Stadt, Little Bill Dagett, zusammengeschlagen. Dagett will damit ein Exempel statuieren, da er keine Kopfgeldjäger oder größeren Ärger in seiner Stadt duldet. Dennoch macht sich Munny, nachdem er sich von seinen Verletzungen erholt hat, mit seinen zwei Begleitern auf die Suche nach den Männern auf die das Kopfgeld ausgesetzt ist. Nachdem sie diese aufgespürt und ermordet haben, verlässt Logan die Gruppe, da er bemerkt, dass seine Zeiten als Revolvermann vorüber sind. Er wird jedoch auf seinem Ritt nach Hause von Sheriff Dagett abgefangen und zu Tode gefoltert, weil er den Aufenthaltsort von Munny und Schofield Kid nicht nennen will. Als Munny von der Ermordung Logans erfährt, reitet er nach Big Whiskey um Rache zu nehmen. Kid hingegen reitet heim, da er seinen eigenen Wandel zum Mörder nicht verkraftet.

In Big Whiskey kommt es im Saloon zum Showdown zwischen Dagett samt seinen Männern und Munny. Munny tötet alle und verschwindet aus der Stadt.

7.2 Analyse

Im Folgenden wird der Film *Erbarmungslos* auf die Motivation, die Darstellung und Ausführung der Selbstjustiz und die daraus folgenden Resultate analysiert.

7.2.1 Die Motivation der Selbstjustiz

Mehrere Prostituierte wollen Rache an zwei Männern nehmen, weil diese eine der Frauen entstellt haben. Für die Vollstreckung, der von ihnen in Auftrag gegebene Selbstjustiz, stellen sie eine finanzielle Belohnung in Aussicht.

Munny, Logan und Kid schöpfen ihre Motivation aus eben diesem Anreiz der finanziellen Entschädigung, die auf den Tod der zwei Männer ausgesetzt ist. Doch die Geschichte des Films dreht sich durch die Ermordung Logans. Munny wird durch diese Tat angetrieben von den Gefühlen der Vergeltung und der Blutrache.

7.2.2 Die Ausführung der Gewalt und deren Darstellung

Durch das immer wieder gezeigte Gesicht der verstümmelten Frau wird daran erinnert wieso dieser Rachefeldzug durchgeführt wird. Doch Ned muss kurz vorm Abdrücken seines Gewehrs feststellen, dass er nicht mehr der eiskalte Killer ist, der er einst war. Er bringt es nicht mehr fertig ein Leben auszulöschen. So greift sich Munny seine Waffe und trifft einen der gesuchten Männer beim letztmöglichen Schussversuch in den Bauch. Damit ist allen Beteiligten bewusst, dass der verwundete Mann einen langsa-

men und qualvollen Tod erleiden wird. Der zweite Mann, wird während er unbewaffnet auf der Toilette sitzt, von Schofield Kid erledigt.

Kurz bevor Munny beim Showdown Dagett erschießt, versucht Dagett ihn mit Munnys Vergangenheit zu beleidigen. Er hält ihm vor Munny habe in vergangenen Tagen Frauen und Kinder erschossen. Munny erwidert nur: „Ja ich habe Frauen und Kinder getötet... und jetzt töte ich dich.“⁸¹

Als nach dem Massaker im Saloon Dagett schwer verletzt am Boden liegt, sagt dieser zu Munny: „*Ich habe es nicht verdient so zu sterben... Ich sehe dich in der Hölle.*“⁸² Munny bejaht Dagetts Vermutung und schießt ihm aus kurzer Distanz ins Gesicht. Auf seinem Weg nach draußen schießt er einem weiteren schwer Verwundeten nieder. Als er den Saloon verlässt, droht er laut in die nächtliche Stadt, dass er jeden den er sieht tötet und jeden der auf ihn schießt nicht nur umbringt sondern auch dessen Frau und dessen Freunde um anschließend das Haus des Schützen niederzubrennen.



Abbildung 8 Standbilder – Erbarmungslos - Gewalt⁸³

Bei der filmischen Darstellung ist zu erkennen, dass bei einem Mord, ausgeübt von den Hauptprotagonisten, immer das Gesicht des Schützen im Moment des Abfeuerns zu sehen ist. Dies leitet den Fokus bei der Tat mehr auf den Hauptprotagonist als auf das Opfer. Der Anblick des bekehrten Outlaw Munny oder des halbstarken Kid, in den Momenten ihrer Tat, unterstützt hier die grauenvolle Darstellung der Gewalt.

⁸¹ Erbarmungslos. USA 1992. Timecode: 01:56:25 – 01:56:42

⁸² Erbarmungslos. USA 1992. Timecode: 02:01:23 – 02:01:46

⁸³ Erbarmungslos. USA 1992. Timecode, von links nach rechts, obere Reihe: 01:34:45, 01:44:37, 01:44:44. Von links nach rechts, unter Reihe: 01:30:57, 01:28:25, 02:01:36

7.2.3 Das Resultat der angewandten Selbstjustiz

Durch die Ermordung eines Mannes bricht Schofield Kid zusammen. Das Auslöschen dieses Lebens, so tröstet sich Kid, sei jedoch gerechtfertigt, denn der Mann hätte es nicht besser verdient. Munny entgegnet ihm: „Wir haben es alle nicht besser verdient“.⁸⁴

Munny gibt zwar im Laufe des Films vor, kein überzeugter Killer mehr zu sein, sich jedoch durch die Ermordung der Männer finanzieren zu müssen. Am Ende entsteht doch der Eindruck, dass sein altes Dasein ihn eingeholt hat und er seinen Weg der Blutrache mit Überzeugung und kaltblütiger Routine bestreitet.

7.3 Fazit zum Film

„Erbarmungslos, das ist nur der deutsche Titel des Films, der allenfalls erfasst, was Munny am Ende des Films tut, Rache nehmen.

Unforgiven, unverziehen, das meint auch: unverzeihlich und nie zu sühnen.“⁸⁵

Die Geschichte dreht sich schnell um das Aufeinandertreffen der Legende William „Bill“ Munny und der Wirklichkeit. Als Schofield Kid bei seinem ersten Mord zusammenbricht, zeigt der Film die menschlichen Folgen solcher Taten und das Menschen wie Munny, welche sich in ihrem Leben dauerhaft durch solche Taten bereichert haben, keinen wirklichen Frieden mehr finden werden. Die einzige ehrenhafte Tat im Film ist, dass Ned sein Leben für das seiner Freunde opfert.



Abbildung 9 Standbilder – *Erbarmungslos* - Fazit⁸⁶

Eastwood gilt als Ikone des Western, in *Erbarmungslos* respektiert er filmisch das Genre. Doch mit einem barbarischen Pazifismus rechnet er auch zugleich mit dem bisheri-

⁸⁴ Vgl. Sesslen, 2011: S. 187

⁸⁵ Koebner, 2003: S. 353

⁸⁶ *Erbarmungslos*. USA 1992. Timecode: von links nach rechts: 00:14:01, 00:08:02, 01:31:59

gen Genre ab. Eastwoods uneitle Inszenierung des Hauptprotagonisten Munny führt zur Demontage des *Western*-Helden. Der Film ist in seiner Brutalität kaum zu übertreffen. Durch die Darstellung raubt Eastwood der Gewalt in Westernfilmen die bisherige Faszination und zerstört gekonnt den Mythos *Western*.

8 Open Range

„Open Range hat eine neoklassische Strenge und Schönheit, die man dem Genre kaum noch zugetraut hatte.“⁸⁷

Open Range – Weites Land (Open Range) USA 2003
Regie: Kevin Costner
Buch: Craig Sorper
Produktion: Kevin Costner, David Valdes, Jake Eberts
Kamera: J. Michael Muro
Darsteller: Kevin Costner (Charley Waite), Robert Duvall (Boss Spearman), Annette Bening (Sue Barlow), Michael Gambon (Denton Baxter), Diego Luna (Button), James Russo (Sheriff Poole), Abraham Benrubi (Mose), Doc Barlow (Dean McDermott)

Tabelle 4 Open Range (2003)⁸⁸

Kevin Costner führte bei Open Range Regie, produzierte den Film und übernahm die Rolle des Hauptprotagonisten Charley Waite. Die Produktion schien zu Beginn zu kippen, da niemand an den Erfolg des Films glauben wollte. So brachte Kevin Costner zusammen mit den beiden anderen Produzenten, Jake Eberts und David Vlades persönlich die Hälfte des 26 Millionen Dollar Budgets auf. Der Film spielte 68 Millionen Dollar ein.⁸⁹

8.1 Zusammenfassung

Boss Spearman (Robert Duvall), Charley Waite (Kevin Costner), Button (Diego Luna) und Mose (Abraham Benrubi) sind Freegrazer, Cowboys, die kein eigenes Land besitzen und ihr Vieh daher über freies Land treiben.⁹⁰ Spearman und Waite sind die Leader dieser Truppe, Button ist ein junger Mexikaner, der den beiden Männern als Aushilfe dient und Mose ist der Koch der Gruppe.

⁸⁷ Sesslen, 2011: S.223

⁸⁸ Open Range. USA 2003. Timecode: 02:09:30 – 02:13:00 (Abspann)

⁸⁹ Vgl. Sesslen, 2011: S. 223

⁹⁰ Vgl. ebd.

Im kleinen Städtchen Harmonville treffen sie unfreiwillig auf den Rancher Denton Baxter (Michael Gambon). Baxter sieht in den Männern Eindringlinge und fordert sie wenig diplomatisch auf, seine Weide zu verlassen. Baxters Männer schlagen Mose brutal zusammen. Dieser wird anschließend sogar von dem dortigen Sheriff, Poole (James Russo), ins Gefängnis gesperrt. Als Waite und Spearman ihr Lager verlassen um sich die Schläger vorzunehmen, erschießen Baxters Männer Mose und verletzen Button lebensgefährlich. Spearman und Waite bringen Button zum ortsansässigen Arzt, Barlow (Dean McDermott). Barlow ist einer der wenigen in Harmonville, der nicht von dem mächtigen Baxter abhängig ist. Waite verliebt sich sehr schnell in Sue (Anette Bening), die Schwester des Arztes.

Charley Waite erschießt auf offener Straße die Mörder von Mose. Durch diese Tat löst er eine Schießerei aus, in welcher er und Boss Spearman nahezu chancenlos sind. Doch ihr Mut, die Gerechtigkeit in die eigene Hand zu nehmen, bewegt die eigentlich braven Bürger von Harmonville dazu, mit ihnen gegen Baxter und dessen Männer vorzugehen. Die Bewohner unterstützen die Freegrazer bei ihrer Racheaktion um ihr Städtchen von der Tyrannei Baxters zu befreien.

8.2 Analyse

Im Folgenden wird der Film *Open Range* auf die Motivation, die Darstellung und Ausführung der Selbstjustiz und die daraus folgenden Resultate analysiert. Der Film ist das erste Beispiel des Neo-Western in dieser Arbeit.

8.2.1 Die Motivation der Selbstjustiz

Das Motiv der Hauptprotagonisten ist Vergeltung und die Abwendbarkeit der Gefahr. Spearman und Waite rächen sich an den Mördern ihres Freundes. Hinzu kommt ihre Vermutung, dass die Mörder sie verfolgen würden und die beiden Hauptprotagonisten dadurch ohnehin nie sicher wären. Daher stellen sie sich der Gefahr mit dem klaren Ziel, die Mörder und deren Auftragsgeber zu töten.

Die Bewohner des Ortes Harmonville unterstützen die Hauptprotagonisten bei deren Kampf gegen Baxter und Poole. Die Motivation der Bewohner ist die Aussicht, sich von der Tyrannei Baxters und der Gesetzesvertretung durch den korrupten Sheriff Poole zu befreien. Am Ende des Films wenden einige der Bewohner selbst Waffengewalt gegen Baxter, Poole und dessen Männer an.

8.2.2 Die Ausführung der Gewalt und deren Darstellung

Durch den Angriff auf sie und die Ermordung ihres Freundes fühlen sich die beiden Hauptprotagonisten in der Pflicht diese Situation mit Waffengewalt zu lösen. Sie suchen die direkte Konfrontation und fordern die Verantwortlichen zu einem Schusswechsel heraus. Dieser wird im fast 20-minütigen Showdown des Films dargestellt.⁹¹ Waite und Spearman stehen zu zweit fünf Männern auf offener Straße gegenüber, welche noch drei weitere Männer in Seitenstraßen positioniert haben. In dieser aussichtslosen Situation geht Waite gezielt auf die Männer los und erschießt den Mörder seines Freundes durch einen Kopfschuss aus nächster Nähe.

Waite und Spearman sind entschlossen alle Verantwortlichen zu töten und riskieren dabei ihr Leben. Waite will in seinem Blutrausch einen am Boden liegenden angeschossenen Mann, der um Gnade bittet, erschießen. Spearman stellt sich zusammen mit einem Bewohner der Stadt dazwischen und sagt zu Waite, er würde sich nach dieser kaltblütigen Tat nicht mehr von den Gegnern unterscheiden. Waite lässt den Mann nach dieser Belehrung laufen.



Abbildung 10 Standbilder – Open Range - Gewalt⁹²

Als einer von Baxtors Männern Sue als Geisel nimmt, zögert Waite nicht lange und ohne den Versuch die Situation durch Worte zu deeskalieren, richtet er den Mann im Effekt mit mehreren Schüssen nieder. Baxter ist der letzte kämpfende Überlebende der Gegenseite. Er liegt angeschossen und sterbend vor Spearman, der ihm eine Waffe an

⁹¹ Open Range. USA 2003. Timecode: 01:36:30 – 01:55:00

⁹² Open Range. USA 2003. Timecode: von links nach rechts, obere Reihe: 01:36:36, 01:36:30, 01:37:20. Von links nach rechts, untere Reihe: 01:54:41, 01:49:30, 01:55:59

den Kopf hält, sich aber dazu entschließt, dass Baxtor keine weitere Kugel und einen damit einhergehenden gnädigen Tod wert sei und so lässt Spearmann Baxter an den Folgen seiner Wunden einen langsamen Tod sterben.

8.2.3 Das Resultat der angewandten Selbstjustiz

Harmonville ist befreit von der korrupten Herrschaft von Baxter und dessen Männern. Durch die Taten von Spearman und Waite sind einige Bürger im Blutrausch, ein Mob von bewaffneten Bewohnern jagt einen fliehenden Mann aus Baxters Truppe, den Waite und Spearman zuvor haben laufenlassen haben und richten ihn hin. Dennoch scheint es, als wäre Frieden eingekehrt und das Massaker auf der Straße von Harmonville hätte das Dorf bereinigt und ihm ein neues Zeitalter verschafft.

8.3 Fazit zum Film

Der Film erweckt wieder die Tugend des Genres, sich Zeit in der Entwicklung der Protagonisten zu lassen.⁹³ Die Beziehung der zwei Männer enthält so eine ungemeine Tiefe, was dazu führt das die Sympathie gegenüber den Beiden steigt und so auch ein gewisses Verständnis zu ihren Taten entsteht.

Der filmisch sehr ruhig und nahezu romantisch erzählte Film unterstreicht die Brutalität seiner Geschichte durch die kaltblütige und realistische Darstellung der Gewalt.



Abbildung 11 Standbilder – Open Range - Fazit ⁹⁴

Die Entschlossenheit der Hauptprotagonisten in der Umsetzung ihrer Taten wirkt roh. Durch die Ausgangssituation, der Unterlegenheit und der Kaltblütigkeit ihres Gegenübers wird das Ergreifen der Selbstjustiz aber als moralisch richtig wahrgenommen. Nur durch den von Spearman vereitelten Versuch der Hinrichtung von Waite an einem

⁹³ Sesslen, 2011: S.224

⁹⁴ Open Range. USA 2003. Timecode: von links nach rechts: 01:37:19, 01:46:43, 00:58:28

wehrlosen Mann, wird ihr Handeln kurzzeitig hinterfragt. Doch durch die Gnade Waites wird die Selbstjustiz wieder nachvollziehbar und dadurch als angemessen dargestellt.

9 True Grit

“True Grit ist ein Gleichnis von Gut und Böse. Nur hier ist die Linie dazwischen so unscharf dass man sie kaum auseinanderhalten kann, so entsteht ein Film darüber wie der Westen gewonnen wurde – oder abhängig von der Ansicht – verloren“⁹⁵

True Grit – Vergeltung (True Grit) USA 2010
Regie: Ethan Coen, Joel Coen
Buch: Ethan Coen, Joel Coen
Produktion: Ethan Coen, Joel Coen, Scott Rudin
Kamera: Roger Deakins
Darsteller: Jeff Bridges (Rooster Cogburn), Hailee Steinfeld (Mattie Ross), Matt Damon (LaBoeuf), Josh Brolin (Tom Chaney),

Tabelle 5 True Grit (2010)⁹⁶

True Grit ist bereits die zweite Verfilmung des gleichnamigen Romans von Charles Portis. 1969 spielte John Wayne die Rolle des Rooster Cogburn, im Film von 2010 übernimmt diesen Part Jeff Bridges. Der Film wurde für zehn Oscars nominiert.

9.1 Zusammenfassung

Der Vater der 14-jährigen Mattie Ross (Hailee Steinfeld) wird von dem Gangster Tom Chaney ermordet. Da sie keinerlei Hilfe von den Behörden bekommt, engagiert sie den alkoholsüchtigen Marshal Rooster Cogburn (Jeff Bridges) um den Mord an ihrem Vater zu rächen. Die beiden machen sich auf den Weg in Richtung Indianer-Territorium, in dem sich Chaney verstecken soll. Texas-Ranger LaBoeuf schließt sich ihnen an. Während des gemeinsamen Ritts kommt es zu Spannungen, da Cogburn durch seine Alkoholsucht zunehmend unerträglich wird.

Mattie Ross begegnet zufällig an einem Fluss Tom Chaney. Sie kann Chaney verwunden, wird jedoch von ihm und seiner Bande gefangen genommen. So kommt es zum

⁹⁵ Dargis, 2010 (Originalzitat: “True Grit is a parable about good and evil. Only here, the lines between the two are so blurred as to be indistinguishable, making this a true picture of how the West was won, or – depending on your view – lost”)

⁹⁶ True Grit. USA 2010. Timecode: 01:41:50 – 01:45:20 (Abspann)

Showdown, bei dem Chaney und LaBoeuf den Gangstern gegenüberstehen. Am Ende gelingt es Mattie den Mörder ihres Vaters zu erschießen wobei sie jedoch von einer Schlange gebissen wird. Cogburn versucht mit ihr zum nächsten Arzt zu reiten und als das Pferd erschöpft zusammenbricht, trägt er sie weiter.

Der Film springt 25 Jahre weiter, Mattie hat überlebt aber aufgrund des Bisses ihren Arm verloren. Von LaBoeuf hat sie seit dem gemeinsamen Rachefeldzug nichts mehr gehört. Sie macht Cogburn ausfindig und möchte ihn besuchen. Er verstirbt jedoch drei Tage vor ihrer Anreise. Sie lässt seinen Leichnam in ihren Heimatort bringen und besucht regelmäßig sein Grab.

9.2 Analyse

Im Folgenden wird der Film *True Grit* auf die Motivation, die Darstellung und Ausführung der Selbstjustiz und die daraus folgenden Resultate analysiert. Dieses Werk ist das aktuellste Filmbeispiel in dieser Arbeit.

9.2.1 Die Motivation der Selbstjustiz

Blutrache ist die Motivation von Mattie Ross, die sie dazu führt den Tod an dem Mörder ihres Vaters in Auftrag zu geben und sie später selbst zur Mörderin werden lässt.

Für Rooster Cogburn ist es die finanzielle Entschädigung, die das junge Mädchen ihm für den Mord an Chaney in Aussicht stellt. Durch die gemeinsame Zeit, entwickelt sich eine Art Sympathie zwischen Cogburn und Ross. Als Ross von Chaney verschleppt wird, fühlt Cogburn sich verantwortlich für das Mädchen und schöpft aus diesen Gefühlen die eigentliche Motivation für die Befreiung von Ross.

LeBoeufs Motiv ist Geld. Er wird angetrieben von dem Anreiz das Kopfgeld, welches auf den Tod von Tom Chaney ausgestellt ist, zu kassieren. Seine Motivation wird gegen Ende verstärkt durch sein Gefühl, Cogburn und Ross durch das Anwenden von Gewalt zu helfen und beide dadurch zu retten.

9.2.2 Die Ausführung der Gewalt und deren Darstellung

Rooster Cogburn wird von seiner Einführung an, als skrupelloser Vollstrecker definiert. Als er einen Mann nach Details zum Aufenthaltsort von Chaney befragt, bestätigt er seinen Ruf. Ohne zu zögern erschießt er den Kollegen des Mannes, als dieser vor Matties und Roosters Augen die Finger des Befragten abhackt und ihm das Messer in die Brust rammt, um ihn zum Schweigen zu bringen.

In einer Szene wird LaBoeuf von vier Männern in die Mangel genommen und an einem Lasso hinter einem Pferd hergezogen. Cogburn kann drei der vier Männer aus sicherer Entfernung erschießen und befreit so LaBoeuf. Cogburn wirkt anschließend wenig berührt von seinen Taten und scherzt sogar umgehend über die ernststen Verletzungen von LaBoeuf.

Zum Showdown tritt Cogburn auf vier Männer. Während sie schnell aufeinander losreiten kann Cogburn zwei von ihnen tödlich treffen. Einer der Männer trifft ihn, doch Cogburn kann diesen im Konter sofort erschießen. Lucky Ned ist der letzte der vier Männer, auch er trifft Cogburn, so dass dieser von seinem Pferd fällt. Lucky Ned reitet vor ihn um Cogburn hinzurichten. LaBoeuf schießt Lucky Ned aus knapp 400 Metern von seinem Pferd und rettet so das Leben von Cogburn.



Abbildung 12 Standbilder – True Grit - Gewalt⁹⁷

Mattie schießt erstmals am Fluss auf Chaney. Dort ist trotz ihrer Entschlossenheit eine leichte Nervosität zu erkennen. Kurze Zeit später, als sie in der Gefangenschaft von Chaney ist, versucht dieser sie mit einem Messer zu töten. Als sie anschließend erneut die Möglichkeit hat, Chaney zu töten, zögert sie nicht lange und schießt ihm in die Brust.

„Chaney dachte er könnte ungeschoren davon kommen, doch da irrte er sich. Man muss für all seine Taten in dieser Welt bezahlen, so oder so. Nichts ist umsonst, außer Gottes Gnade.“⁹⁸

⁹⁷ True Grit. USA 2010. Timecode: von links nach rechts, obere Reihe: 01:27:15, 01:26:22, 01:27:37. Von links nach rechts, untere Reihe: 01:25:34, 01:17:36, 01:29:25

⁹⁸ True Grit. USA 2010. Timecode: 00:01:50 – 00:02:10

In *True Grit* ist eine Welt zu sehen, in der das Leben eines Menschen nicht viel Wert zu sein scheint. Die ausübende Gewalt in diesem Film wird sehr roh und kaltblütig dargestellt. Dennoch scheint die Anwendung von Waffengewalt der einzige Weg zu Gerechtigkeit. In dem Film wird von einer Zeit erzählt, in der Geld und so Gewalt die Gesellschaft regiert und sich beinahe niemand um den anderen kümmert.

9.2.3 Das Resultat der angewandten Selbstjustiz

Als Mattie verschleppt wird und Lucky Ned gegenüber sitzt, dem Anführer der Bande der Chaney angehört, schildert sie ihm ihre Beweggründe. Sie lässt keinen Zweifel daran, dass sie noch immer gewillt ist, Chaney umzubringen. Es sind wohl weniger die Motivgründe als ihre vorlaute Art, die Lucky Ned dazu bringt das Mädchen zu verschonen. Durch den Rückstoß des Schusses mit dem Mattie Chaney tötet, fällt sie in eine Schlangengrube und wird gebissen. Durch diesen Biss verliert sie ihren Arm.

9.3 Fazit zum Film

Die, in der Relation zum Genre, wenigen Gewalttaten, die in diesem Film dargestellt werden, sind durch die Ausgangssituation, die Mattie vaterlos machte, nachvollziehbar. Aufgrund der jeweiligen Lage der Protagonisten wird die Anwendung von Gewalt unausweichlich. Denn alle Situationen, in denen es zum Schusswechsel kommt, sind auch von Seiten der Hauptprotagonisten mit Selbstverteidigung zu erklären. Niemandem der drei Hauptprotagonisten scheint das Töten eines Menschen nahe zu gehen. Sei es ihr Antrieb von Rache oder ihre Routine, bei der Anwendung von Waffengewalt wirken sie alle drei kaltblütig.



Abbildung 13 Standbilder – *True Grit* - Fazit⁹⁹

Eine sehr angespannte Situation wird in *True Grit* mit viel Geduld erzählt. Der Western und seine Charaktere wirken korrupt und skrupellos. Doch das Mitgefühl gegenüber

⁹⁹ True Grit. USA 2010. Timecode: von links nach rechts: 00:49:02, 01:06:57, 00:35:20

einem vaterlosen Mädchen und gegenüber zwei Gesetzesvertretern, die trotz ihrer Ecken und Kanten das Herz am rechten Fleck haben, bringt in diese Darstellung des *Western* einen Hauch von Zivilisation und Menschlichkeit.

10 Vergleich der Filmbeispiele

Die Beispielfilme werden im Anschluss in den drei Punkten der Analyse verglichen um so in Kapitel elf ein Fazit zur Entwicklung der Darstellung von Gewalt im Rahmen von Selbstjustiz im Genre Western zu ziehen.

10.1 Motivationen zu den Ausübungen der Selbstjustiz

In *Die glorreichen Sieben*, *Erbarmungslos*, *Open Range* und *True Grit*, gehören die Hauptprotagonisten zu einer sozialen schwächeren Schicht an. Diese Ausgangssituation ist es auch die sie zu ihren Gewalttaten zwingt. In drei der vier Filme ist Geld eine fundamentale Motivation zur Vollstreckung der Selbstjustiz. In *Die glorreichen Sieben*, *Erbarmungslos* und *True Grit* werden die Hauptprotagonisten zu Beginn der Geschichte zu Söldnern und töten im Auftrag. Sie töten ohne eine emotionale Bindung zu den Opfern oder den Tätern zu haben.

In *Open Range* werden die Hauptprotagonisten zwar nicht von Dritten zur Selbstjustiz beauftragt doch ihre Armut wird ebenfalls häufig zum Thema gemacht. Sie ist es, die sie in ihrem Beruf als Freegrazer festhält. Ihre finanzielle Situation und ihre, damit einhergehende, gesellschaftliche Position führt dazu, dass sie zur vermeintlich leichten Zielscheibe eines reichen Ranchers werden.

Der Western zeigt in allen Beispielfilmen sein Gesicht der sozialen Ungerechtigkeit und der dadurch entstehenden moralischen Kälte. Die Spanne zwischen Arm und Reich führt stetig zu Konfliktpotenzial und dem Drang der Machtverschiebung.

Auch in *Der letzte Scharfschütze* wird dieses Bild des Western präsent. Der Film zeigt das Leben in einer korrupten Gesellschaft. Zugleich zeigt er wie der *Wilde Westen* zu Ende geht und ein neues Zeitalter anbricht.

In allen fünf der Beispielfilme zu erkennen, dass es letztendlich der Ehrenkodex ist, der die Hauptprotagonisten dazu bringt Gewalt aus Solidarität oder Überzeugung auszuüben.

10.2 Darstellungen und Ausführungen der Gewalt im Rahmen der Selbstjustiz

In *Erbarmungslos* und *Open Range* geht das Töten nicht spurlos an den Hauptprotagonisten vorüber, was sich vor allem im Spiel bemerkbar macht. In *Die glorreichen*

Sieben, *Der letzte Scharfschütze* und *True Grit* ist das Morden routiniert und heroischer, dadurch aber nicht zwangsläufig weniger kritisch.

In allen Filmen sind die Hauptprotagonisten Meister in der Kunst des Tötens. Nicht alle beherrschen den Nahkampf wie die Hauptprotagonisten in *Die glorreichen Sieben*. Doch in dem gekonnten Umgang einer Schusswaffe sind sie alle mehr als gut geschult. Die Taten der Helden sind immer roh und kaltblütig, doch sie verstehen sich immer als Selbstverteidigung, Obgleich die Situation des Showdowns, den sie provoziert und meist gefordert haben, sie zur Notwehr zwingt. Immer sind die Hauptprotagonisten beim angesprochenen Showdown in der Unterzahl.

Am deutlichsten ist die Abschaffung des *Production Codes* zu erkennen. Seit der seiner Aufhebung werden die Gewalttaten stetig brutaler und die Vollstreckungen kaltblütiger dargestellt.

10.3 Resultate aus den Umsetzungen der Selbstjustiz

Die Hauptprotagonisten tragen immer eine Niederlage mit vom Schlachtfeld, ob sie jetzt sterben wie in *Die glorreichen Sieben* und *Der letzte Scharfschütze* oder mit der Erkenntnis leben müssen, dass sie Mörder sind. Wunden ob tödlich oder emotional sind am Ende jedes Films zu erkennen.

Doch die ausgerufene Selbstjustiz wird immer vollstreckt und verschafft so den Opfern oder deren Angehörigen annähernde Zufriedenheit. Die Taten sind oft so weittragend, dass sie für die Hinterbliebenen den Beginn eines neuen Zeitalters oder einer neuen Vorstellung von gesellschaftlicher Ordnung bedeuten.

11 Fazit

Im *Western* Genre ist festzustellen, dass die Motivation zur Ergreifung der Selbstjustiz immer eine Art Ehrenkodex ist, welcher die Opfer oder Angehörigen eines Angriffs auf das Leben oder Eigentum eines einzelnen dazu bringt diese Tat durch Gewalt zu sanktionieren.

Die Darstellung der Gewalttaten hat sich mit der Aufhebung des *Production Codes* 1967 grundlegend geändert. Die Gewalt wurde fortan detaillierter und blutiger präsentiert. Gepaart mit der kritischen Auseinandersetzung von angewandter Gewalt, führte dies zu einer erschreckenden und dadurch abschreckenden Brutalität auf der Leinwand. Die Helden wurden zu Anti-Helden und der Mythos Western bekam ein neues, glanzloses Gesicht.

Meine Erkenntnis ist, dass der Mythos der Gewalt, vor allem im Bezug auf Selbstjustiz, über die Jahre seine Glorifizierung verlor. Jedes in dieser Arbeit aufgeführte Werk, geht zwar kritisch mit dem Tod durch Gegengewalt um, doch es ist klar zu erkennen, dass das Thema über die Jahrzehnte sensibler inszeniert wurde. In seiner steigernden Brutalität, ging das Genre auch zunehmend kritischer mit der Anwendung von Selbstjustiz und dem daraus Resultierendem um.

Literaturverzeichnis

BAZIN André: Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films. Köln 1975

BÄCHLER, Maria: Inszenierte Bedrohung. Folter im US-amerikanischen Kriegsfilm 1979-2009. Frankfurt am Main 2013

BRAUN Michael: Tabu und Tabubruch in Literatur und Film. Würzburg 2007

DARGIS Manohla: True Grit (2010) – Wearing Braids, Seeking Revenge. 2010. URL: http://www.nytimes.com/2010/12/22/movies/22true.html?pagewanted=all&_r=0
Stand: 02.06.2014

EIDNER Elisabeth: Leben im Grenzland - Linving at the Frontier – Laura Ingalls Wilder: Little House on the Prairie. Norderstedt 2011

FAGEN Herb: The Encyclopedia of Westerns. New York 2003

INDICK William: The Psychology oft he Western – How the American Psyche Plays Out on Screen. Shutterstock 2008

KOEBNER Thomas: Filmgenres – Western. Stuttgart 2003

KOEBNER Thomas: Filmregisseure – Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien. Stuttgart 1999

LEHNER Erich, SCHNABL Christa: Gewalt und Männlichkeit. Münster 2007

LEONHARD Joachim-Felix: Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen, Teil 2. Berlin, 2001

MCMAHON Jennifer: The Philosophy of the Western. Lexington 2010

SCHNEIDER Wolfgang Ludwig: Grundlagen der soziologischen Theorie: Band 3: Sinnverstehen und Intersubjektivität – Hermeneutik, funktionale Analyse, Konversationsanalyse und Systemtheorie. 2. Auflage. Wiesbaden 2009

SESSLEN Georg: Grundlagen des populären Films – Filmwissen Western. Marburg 2011

SLOCUM J. David: Violence and American Cinema. New York 2013

SLOTKIN Richard: Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America. New York 1992

SPINDLER Robert: Recent Westerns – Deconstruction and Nostalgia in Contemporary Western Film. Marburg 2008

STAM Robert: Film Theory. Oxford 2000

Filmverzeichnis

DER LETZTE SCHARFSCHÜTZE [The Shootist]. Regie: Don Siegel. Drehbuch: Scott Hal, Miles Hood Swarthout. Kamera: Bruce Surtees USA: Paramount Pictures. 1976. 100 Minuten.

DIE GLORREICHEN SIEBEN [The Magnificent Seven]. Regie: John Sturges. Drehbuch: William Roberts. Kamera: Charles Lang Jr. USA: Metro-Goldwyn-Mayer 1960. 128 Minuten.

ERBARMUNGSLOS [Unforgiven]. Regie: Clint Eastwood. Drehbuch: David Webb Peoples. Kamera: Jack N. Green. USA: Warner Bros. 1992. 131 Minuten.

OPEN RANGE – WEITES LAND [Open Range]. Regie: Kevin Costner. Drehbuch: Craig Storper. Kamera: James Muro. USA: Touchstone Pictures. 2003. 139 Minuten.

THE GREAT TRAIN ROBBERY. Regie: Edwin S. Porter. Drehbuch: Scott Marble, Edwin S. Porter. Kamera: Blair Smith. USA: Edison Manufacturing Company 1903. ungefähr 12 Minuten.

TRUE GRIT – VERGELTUNG [True Grit]. Regie: Ethan Coen, Joel Coen. Drehbuch: Ethan Coen, Joel Coen. Kamera: Roger Deakins. USA: Paramount Pictures 2010. 128 Minuten.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Köln, 24.06.2014

Ort, Datum

Daniel Heyd